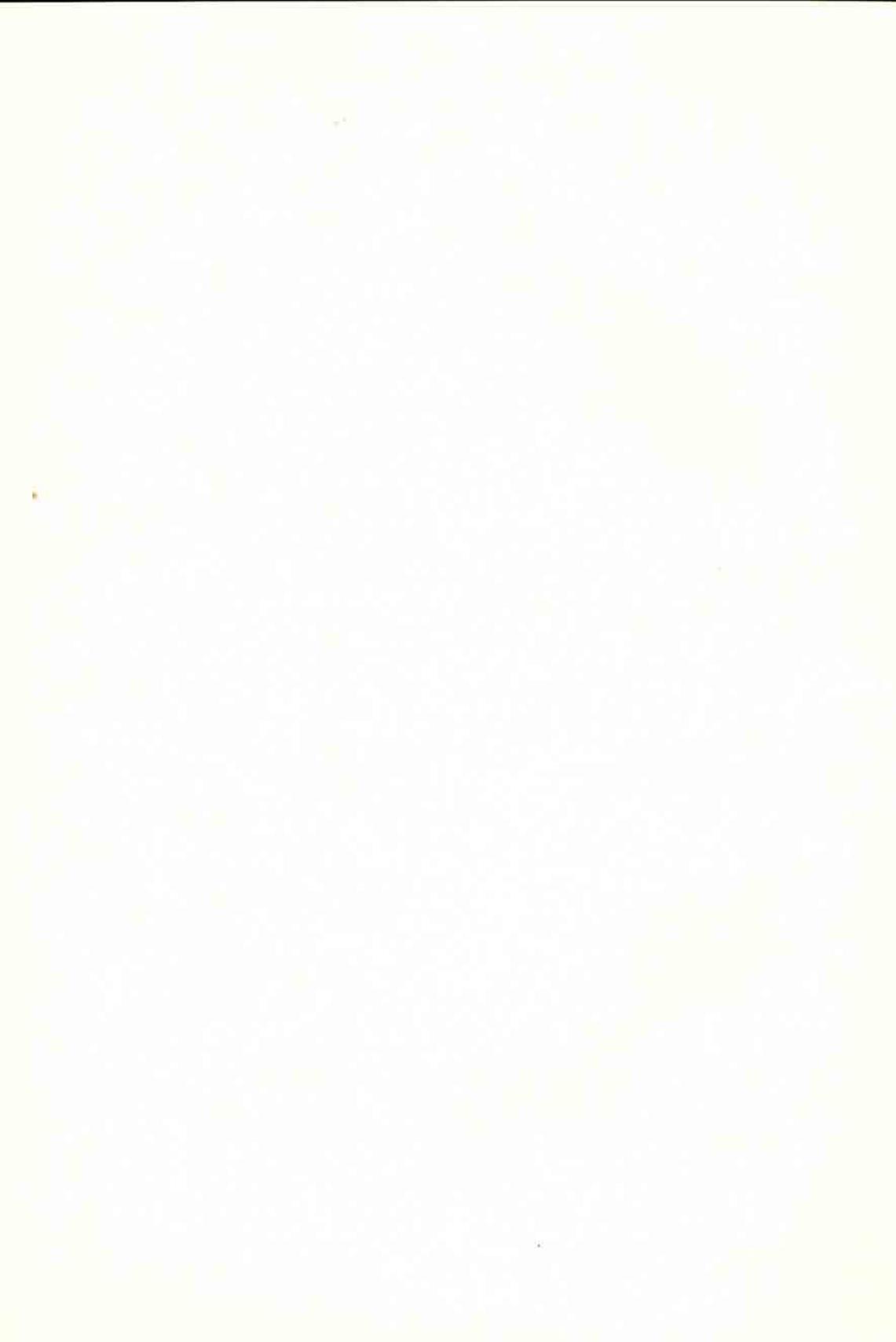


RESEÑAS



BIANCHI BANDINELLI, R. (dir.), *Storia e Civiltà dei Greci*, Ed. Bompiani, Milano, 1977. Vol. III, tomo 6. Arte, religione, musica. pp. 618-671.

El estudioso de la musicología griega que revisa cualquiera de las obras que ofrecen un panorama de la cultura helena ya está acostumbrado a ver que su tema sea despachado en unos cuantos párrafos donde se consignan las mismas tres o cuatro generalidades de siempre. En el caso de la colección *Storia e Civiltà dei Greci* se topa con la agradable sorpresa de encontrar un artículo de 62 páginas dedicadas a la música, las cuales, además, contienen una excelente bibliografía. El entusiasmo es aún mayor cuando el autor habla, en el apartado I, "Introducción", de "la necessità di studiare la musica greca anche in un panorama etnomusicologico che giunga fino all'Estremo Oriente ... [así como de establecer una relación] con la musica bizantina, con la musica sacra occidentale... con il folklore neoellenico." (p. 619) No es común que se establezca tan abiertamente un vínculo entre la música de Grecia y Oriente, ni que se proponga una continuidad entre la Grecia antigua y la moderna. El entusiasmo, sin embargo, decrece a medida que se avanza en la lectura y termina por trocarse en desilusión, debido a que nada se dice de las características de la música bizantina ni de su desarrollo ulterior y, aun cuando se acepte que "strumenti, tecniche, scale erano probabilmente di origine orientale" (p. 627), el autor acaba siempre dando fe de occidentalismo, como cuando remata la oración anterior diciendo: "eppure già in età arcaica c'è nella musica greca un misterioso elemento di sapore occidentale, difficilmente individuabile, ma che in qualche modo rende l'arte musicale ellenica diversa da quella dei popoli mediterranei e medio-orientali"; o en esa otra, muy parecida, donde afirma: "la musica greca è per così dire al crocevia fra Oriente e Occidente... ma [è] animata da un non meglio definibile 'spirito' occidentale che si rivela in alcuni aspetti caratteristici melodico-ritmici ed ancor più negli atteggiamenti mentali ed emotivi di un'arte squisitamente sociale (ad esempio nel rapporto

fra l'artista e il suo auditorio]. . . da un lato [è] figlia o sorella della civiltà musicali dell'antico Medio Oriente, che seppe riassumere e riesprimere ad un più alto livello, dall'altro madre di molte altre tradizioni musicali e, in particolare, momento originale di tutta la storia della musica europea." (p. 628)

Tomando en cuenta que no existe ni el más mínimo vestigio de la música griega arcaica (pues las contadas pinturas y esculturas de instrumentistas son, desgraciadamente, mudas), uno se pregunta cómo sabrá el autor que ésta tenía ya un "sabor occidental" y, también, cuáles serán específicamente esos "aspectos melódicorrítmicos" que caracterizan el "espíritu occidental" de la música helena. Por una parte emite juicios que es imposible fundamentar y, por otra, el hecho de plantear que un pueblo asimila y hace suyos ciertos elementos tomados en préstamo a sus vecinos —sin explicar los cómo y porqués— no está muy lejos de ser un simple lugar común. Si el autor considera rasgo exclusivo del arte musical griego el ser "exquisitamente social" ¿será que piensa que los artistas egipcios, sumerios o chinos no actuaban frente a un público que reaccionaba ante un lenguaje poético-musical compartido por todos? Y, de nuevo, si desconocemos la música medio-oriental y alrededor del 99.9% de la griega ¿en qué se basará para afirmar que ésta alcanzó "un nivel más alto"? (La única base que se me ocurre es un prejuicio favorable a los griegos y en contra de los 'bárbaros'). El que la música helena sea la madre de "*muchas* otras tradiciones musicales" está por demostrarse, y si fue el origen de la europea, siempre que se tome en cuenta la introducción de los modos semíticos en la música de la liturgia cristiana.

Ya en plan de comparar la polifonía europea con la heterofonía greco-oriental, Franchi no vacila en sostener que la primera "dispone di possibilità tecniche enormemente superiori a quelle della musica greca: basterà pensare a elementi per noi irrinunciabili come l'armonia, il contrapunto, il gran numero di valori ritmici, l'orchestra (con tanti strumenti diversi e perfezionati), la rigorosa periodicità degli accenti, l'importanza e l'accuratezza della preparazione all'esecuzione." (p. 679) Sin embargo, los creadores de músicas modales y su vastísimo público difícilmente aceptarían tal superioridad (con excepción, en parte, del perfeccionamiento de los instrumentos), pues consideran, por ejemplo, que su ritmopea es mucho más variada y sutil, gracias a que no se halla constreñida por una "rigurosa periodicidad de los acentos", y que la

improvisación que es capaz de realizar un buen músico posee mayor encanto e interés que la ejecución servil de una partitura ajena. En realidad es inútil ponerse a emitir veredictos: son dos formas diferentes de hacer música, cada una con sus propias cualidades y limitaciones.

En el apartado 2, "Fragmentos musicales", el autor presenta 15 grupos de fragmentos, con una breve descripción y datos muy útiles acerca de las circunstancias en que fueron descubiertos y editados. Franchi había dejado asentada en la introducción la enorme dificultad que entraña para el estudio de la música griega la escasez de partituras y el que su interpretación sea tan dudosa: "Si tratta di una trentina di pezzi, che tutti insieme non superano le 600 battute compresi i completamenti ipotetici... semplici schemi mnemonici che non ci restituiscono i reali valori espressivi." (p. 619) No obstante, al describir ciertos fragmentos ofrece interpretaciones que pecan de imaginativas, pues es obvio que los datos concretos son insuficientes para formular ningún tipo de juicio artístico: "in questa semplice cantilena molti hanno trovato un sapore particolare, una dolcezza malinconica e profondamente suggestiva" (p. 634); "questi due inni delfici ci colpiscono soprattutto come testimonianze di musica tipicamente 'greca', anche se accademica e artificiosa" (p. 637); "quanto al carattere della musica, si può dire che essa ha un andamento fervido, di appassionata preghiera, ed una certa libertà ritmica". (p. 639) Llama sobremanera la atención que hable de un "andamento fervido", pues los griegos no idearon una transcripción gráfica para simbolizar lo que ellos denominaban ἀγωγή y nosotros, a la usanza italiana, *tempo* (no fue sino hasta fines del S. XVI cuando los *tempi* se marcaron mediante palabras como *andante*, *allegro*, *cantabile* y la intensidad con *forte*, *piano*, etc.)

Franchi, en el apartado 3. "El sistema musical", inicia su exposición hablando directamente del principal teórico griego, Aristóxeno de Tarento, y dice que con él "si affermò allora il concetto della divisibilità dello spazio delle altezze sonore non più in microtoni, 'naturali' o empirici che fossero, ma in quei grandi intervalli che, all'ascolto, possono essere definiti come 'consonanze', cioè la cuarta, la quinta e l'ottava. Nel contempo e parallelamente a questa novità si andò delineando una scienza acustico-musicale che valse a fissare i concetti fondamentali distinguendo il suono dal rumore, i suoni acuti da quelli gravi, i suoni forti da quelli

deboli e tutti i principali intervalli della scala, (125) ripartiti in consonanze e dissonanze." (p. 644) Para cualquiera resulta increíble que la teoría griega hubiera tenido que esperar hasta el siglo IV para distinguir entre ruido y sonido o entre sonidos fuertes, débiles, agudos o graves; y, por otro lado, se sabe que la tradición griega siempre atribuyó al cuasi-mítico Pitágoras el descubrimiento de las relaciones numéricas de las consonancias de cuarta, quinta y octava. Aristóxeno, pues, no estaba planteando ninguna "novità", ya que había consenso en cuanto a la medición de esos intervalos, sino que discutía con los pitagóricos la aceptación y, en su caso, la medición de otros intervalos que presentaban la dificultad de ser irracionales... cosa que, obviamente, es otro cantar. El autor afirma que Aristóxeno ya no se ocupó de los microtonos, sino de las tres grandes consonancias, pero, en su nota 125, enlista los intervalos que califica de "principali" y que vienen a ser *todos* los intervalos de la escala griega. En fin, que el lector acaba por no saber cuáles intervalos comprende la teoría aristoxeniana.

El número 5 lo dedica Franchi a los instrumentos, donde hace una amplia exposición que, siendo buena, no añade nada a otros resúmenes, como, por ejemplo, el que hiciera Th. Reinach en *La Musique Grecque*, capítulo III, publicado en 1926. Empieza con una afirmación poco fundamentada: "fin dalle origini gli strumenti sono costantemente uniti alla voce e quando se ne distaccano lo fanno per riprodurre melodie vocali, magari opportunamente adattate." (p. 657) No se sabe a ciencia cierta cuál era la interrelación entre voces e instrumentos, pero si era semejante a la de las músicas modales que perviven en la zona, entonces los instrumentos no sólo servían de apoyo a la voz, sino que además había alternancia entre ambos, un juego de líneas melódicas donde cada uno aportaba su propia especificidad. Entre los instrumentos nuestro autor menciona el *κρούπαλον* "(letteralmente 'battipiedi') e serviva a coreuti, cantori o danzatori per battere il tempo... [pues se necesitaba] uno strumento che marcasse i tempi forti (thèseis), giacchè la lingua greca, priva di accento intensivo, non poteva dare alcuna indicazione in tal senso ai cori." (p. 671) Resulta inverosímil que los griegos de la época clásica, fuesen del coro o del público, necesitasen que alguien les indicara cuáles eran los tiempos fuertes (o sílabas largas); también habría que preguntarse si cuando en un pie métrico se reunían dos o más largas —espondeos, jónicos mayores, coriambos, etc.— el coreuta estaba

obligado a marcarlas todas (lo que me imagino produciría un zapateo bastante desagradable) o escoger alguna ¿según cuál principio? Creo que el complejo problema de la rítmica griega ha sido oscurecido por el concepto occidental de la barra de compás, donde el primer tiempo siempre es fuerte, en tanto que varios pies métricos griegos empezaban con un tiempo débil o arsis (yambos, anapestos, jónicos, menores, etc.); si liberamos a la rítmica griega de la periodicidad estricta del compás, cabría suponer que el coreuta no necesitaba marcar cada pie (en todo caso sólo el primer pie de cada grupo de pies iguales o el momento en que se efectuaba el cambio entre pies mixtos), sino unidades rítmicas mayores o, lo que me parece más probable, el inicio de cada ciclo rítmico, como hacen los músicos de la India.

En el sexto y último apartado, "Características de la práctica musical", Franchi se refiere en diversos contextos a la relación de la palabra con la música, donde subyace la añejísima —y aparentemente eterna— identificación entre métrica y rítmica, así como la igualmente secular aseveración de que la composición musical es siempre posterior y secundaria a la poética: "Come la melodia anche il ritmo trovava il suo fondamento in una qualità fonetica della lingua, la quantità delle sillabe; quantunque nella lingua parlata dovesse esistere una certa varietà di durate, l'uso poetico codificò la dicotomia lunga-breve sostanzialmente valida anche per la musica." (p. 678) En otra parte dice: "Questo carattere melodico e omofonico della musica greca è presente presso molti altri popoli antichi e moderni, soprattutto orientali, spesso congiunto con l'uso di ricche fioriture o melismi, che invece mancano del tutto nei frammenti pervenuti: si è pensato che fossero praticati anche in Grecia ma non riportati nella notazione... non bisogna dimenticare che il carattere sillabico del canto esclude le fioriture melismatiche e che solo una linea melodica chiara consente la sicura comprensione delle parole, essenziale nella musica greca per la sua posizione subordinata nei confronti della poesia." (p. 677)

Resulta imposible extenderse aquí en el análisis de todos los conceptos implicados en estas dos citas, basten pues estos breves apuntamientos:

a) Dificilmente se pueden considerar homólogas las medidas empleadas por la métrica y la rítmica: la primera hace una distinción entre breves y largas, en tanto que la segunda tiene como unidad básica un tiempo mínimo (*χρόνος πρώτος*) y cuatro unida-

des de magnitud creciente (doble, triple, etc.), representadas por los signos —, —|, |—, |—|—, más las unidades y signos paralelos para indicar silencios (χρόνοι κενοί), así como la libertad de emplear tiempos irracionales (χρόνοι ἄλογοι). Por consiguiente, una cosa es que ambas deban adecuarse en el momento de la composición y muy otra el que sean idénticas.

b) El que un canto sea silábico no excluye la posibilidad de introducir melismas; prueba de ello son los Aleluyas de la liturgia ortodoxa.

c) En las músicas modales, tanto los cantos sagrados como profanos de culturas cuyas lenguas presentan el contraste larga/breve y son a la vez silábicos (como en la India) incluyen gran cantidad de melismas y 'caídas melódicas', y eso no significa que el público sea incapaz de comprender el texto. Por otra parte, nada puede haber más florido que una ópera italiana, y se supone que todo el mundo entiende lo que se dice en el escenario.

d) En cuanto a la pretendida "subordinación" de la música y la poesía: absolutamente nadie —y esto incluye a los propios griegos— puede comprobar que al surgir el género épico se crearon primero los versos y a éstos se les sobrepuso la música. Si nos vamos por la vía práctica y preguntamos a un buen número de compositores de canciones cómo crean sus obras, el común de las respuestas será del tenor: a veces se me ocurre primero una frase melódica, otras una buena imagen me sirve de inicio para desarrollar la letra y, en el mejor de los casos, se me da un texto con su propia música. ¿Quién se atreve a decir qué fue lo primero que surgió de la mente en Safo: Ποικιλόθρον' ἀθανάτ' Ἀφρόδιτα ο la melodía que hemos perdido para siempre?

Por último, no me resta sino lamentar que se hayan introducido tantos juicios poco fundamentados en un resumen que pierde así parte de su utilidad y que, además, puede constituir un peligro para los conocedores o los simples amantes de la cultura griega que, sin tener bases musicológicas, y confiando en que fue escrito por un especialista que maneja una extensa bibliografía, tomen por ciertas todas las aseveraciones del autor.

Carmen CHUAQUI